

Investigações sobre *slowness*

Daniel Ribas¹

Luca, Tiago De, & Jorge, Nuno Barradas (eds.). 2016. *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 332pp.

O cinema contemporâneo tem sofrido diversas metamorfoses nas últimas duas décadas. Os estudos de cinema têm acompanhado estas transformações, num movimento de aproximação ao devir da própria história do cinema. Este olhar pelo *novo* é ao mesmo tempo arriscado e estimulante. Por um lado, falta ainda distância histórica; por outro, sente-se o pulsar do tempo. Também por isso, os estudos de cinema têm sido parceiros da crítica de cinema, espécie de vanguarda desses estudos. O *slow cinema* é um dos temas mais discutidos, como muito bem demonstram Luca e Barradas na sua fundamental introdução a este livro. O debate, iniciado primeiro na imprensa crítica, começou no final da primeira década do século XXI, com o precursor artigo de Matthew Flanagan (2008), a ele se sucedendo a edição de um conjunto de livros que se debruçam sobre o tema, em 2014 (Jaffe 2014; Lim 2014; Koepnick 2014). O assunto foi então lançado na discussão académica e este *Slow Cinema* vem aprofundá-lo com importantes estudos parcelares.

A estrutura do livro é particularmente interessante, porque adensa os discursos sobre o conceito de *slow cinema*, dos seus autores, mas sobretudo das suas consequências políticas, a partir de perspectivas específicas, como o “trabalho”, a “ética”, o “não-humano”, entre outras. Para além disso, se o *slow cinema* parece existir como o *significante* *outro* – para usar uma expressão de Thomas Elsaesser (2005), na sua análise dialética entre cinema europeu e cinema americano – para o cinema de ação do *blockbuster* contemporâneo, este livro não se limita a detalhar as peculiaridades de um “*world*” *slow cinema*, já que os diferentes autores se obrigam a uma necessária análise cultural dos diversos cineastas e movimentos representados. A diversidade autoral é assinalável no livro, embora isso tenha como consequência alguma brevidade de cada um dos capítulos. A economia da edição ainda se sobrepõe a uma possível *slow academia*. Como acentuam os dois editores do livro, o *slow cinema* é, na verdade, “a much larger sociocultural movement whose aim is to rescue extended temporal structures from the accelerated tempo of late capitalism” (3). Neste sentido, este movimento cinematográfico

¹ Instituto Politécnico de Bragança, Escola Superior de Comunicação, Administração e Turismo, 5370-202 Mirandela, Portugal.

é parceiro de outros movimentos, como o *slow media*, o *slow travel* ou o *slow food*.

De Luca e Barradas completam a introdução com uma análise mais generalista do conceito de *slow cinema*, a partir das suas implicações estilísticas, dando ênfase ao conceito de “duração” – isto é, aqui, a forma como o tempo é sentido pelo cinema –, mas também a outros recursos estilísticos típicos, como o plano longo, a diluição da narrativa, o silêncio, a quietude (*stillness*), etc., que poderão até resultar numa análise quantitativa, a partir do tempo de duração dos planos: ASL – Average Shot Length (4-6). É óbvio que os autores pretendem, com este livro, complexificar o conceito, sobretudo fornecendo uma dimensão histórica, assim como dar conta das transformações contemporâneas que permitem a preponderância atual dos aspetos estilísticos do *slow cinema*. Nesse aspeto, diversas outras facetas concorrem para a definição deste movimento, como: as transformações tecnológicas – “As the relatively inexpensive and flexible digital equipment offers the ability to record much longer stretches of time, it enables hitherto untenable modes of production and recording based on duration and observation” (10-11); a aproximação e relação com as galerias de arte (que exigem outras características de projeção, com implicações naquilo que os artistas filmam); e a relação com os festivais de cinema, entidades de circulação e favorecimento de um certo tipo de cinema ou de certo tipo de cinefilia, mais disponível ou exigente. No entanto, o ponto que Luca e Barradas mais salientam é a dimensão política deste cinema, e a sua capacidade para exigir um novo envolvimento com o espectador:

all a film can do is illuminate given realities through aesthetic interventions that may refresh the affects and perceptions of such realities. Unflinching in their minute observation of pressing local and global issues, these filmmakers nonetheless refuse to offer facile, schematic or ready-made interpretations, opting instead to observe, with attention and patience, all kinds of significant as well insignificant realities. (4)

Depois desta introdução, o livro desenvolve-se em seis grandes partes, em que o *slow cinema* é visto de diferentes pontos de vista.

A primeira delas, “Historicising Slow Cinema”, é uma essencial genealogia do conceito. Lúcia Nagib coloca em questão a própria ideia do cinema moderno e da perspetiva eurocêntrica, concentrando-se em dois casos de estudo: Yasujirō Ozu e Kenji Mizoguchi. Para Nagib – na sequência de outros trabalhos seus (cf. Nagib and Mello 2009) –, o trabalho dos cineastas japoneses já pressupunham aquilo que mais tarde Bazin proporia como o cinema moderno. No caso de Ozu, a investigadora brasileira demonstra como, sem usar o plano longo – um dos “artifícios” do *slow cinema* –, o cineasta propõe uma sensação de *stasis*, através dos enquadramentos ou do ritmo de montagem. Para além disso, Nagib sugere que sejam colocadas em jogo as teorias *brechtianas*, sobretudo na forma como os filmes de ambos

cineastas cumprem certas prescrições *bazinianas* (a integridade de espaço e tempo), com uma autorreflexividade que expõe os próprios modos de fazer o filme, sobretudo através do jogo com o teatro, que surge como estratégia narrativa nos dois filmes. No caso de Mizoguchi, aponta-o como um dos cultores do *slow cinema avant la lettre*, pelo seu uso intensivo do plano longo. Para a autora, os dois cineastas japoneses mostram que a divisão clássico-moderno deve ser questionada, sobretudo porque a visão *bazianiana* do cinema é antes de mais uma visão *política*, de autorreflexividade e de ambiguidade autoimposta. Esse posicionamento do “cinema impuro,” tal como proposto por Bazin, está para além da discussão entre *slow* e *fast cinema*.

C. Claire Thompson, Michael Walsh e Martin Brady prosseguem esta análise histórica, situando impulsos do *slow cinema* em autores como Carl Theodor Dreyer, o cinema experimental de Ken Jacobs e Andy Warhol, ou a dupla de cineastas Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. No caso do cinema de Dreyer, Thompson assinala a forma como os seus filmes mais popularizados, *Ordet* ou *Gertrud*, são fundados numa estética da lentidão, através da utilização do plano longo e do prolongamento da duração das cenas, assim como da utilização de gestos quotidianos e banais. A autora também acentua que o próprio Dreyer escreveria em defesa do seu cinema como uma espécie de “slow pulse of the era” (53). Os motivos do quotidiano voltam a surgir no capítulo dedicado a Straub e Huillet, sobretudo numa análise a *History Lessons* (1972). Nesta adaptação de Brecht, Martin Brady volta a usar o dramaturgo alemão como base para um cinema lento, utilizando um seu aforismo conhecido – “An attitude of smoking and observing” – como uma atitude predominante no filme, sobretudo pela sua estratégia de “deambulação” (*stroll*) pelas ruas de Roma, em três longos planos dentro de um carro em movimento. Mais interessante do ponto de vista histórico, o capítulo de Michael Walsh explora relações importantes entre autores da vanguarda americana, sobretudo Ken Jacobs, Michael Snow e Andy Warhol. Para Walsh, trata-se de um *durational cinema*, ao invés de *slow cinema*, apesar das óbvias semelhanças entre os dois. O *durational cinema* – que terá, certamente, muitos adeptos contemporâneos – caracteriza-se por um gesto artístico típico destas vanguardas, que propõem considerar que “the running time of a film should be determined by its concepts, not by established habits of conventional cinemas” (61). Baseando-se na filosofia de Alain Badiou, Walsh propõe olhar para os filmes entre a singularidade do vazio e a multiplicidade do ser: “we can not only associate the minimal kind with the multiple but also suggest a kind of existential bond between the two” (63). O autor concentra-se depois naquilo que considera os “founding films” (64-68): *Wavelength* (1967), de Michael Snow, *Sleep* (1963), de Andy Warhol, e *Star Spangled to Death* (1956-60, 2002-04), de Ken Jacobs.

A segunda parte do livro, “Contextualising Slow Cinema”, dedica-se à análise de diversos autores contemporâneos, sobretudo

aqueles que definiram o atual sentido de *slow cinema*: Tsai Ming-liang, Apichatpong Weerasethakul, Lav Diaz, Kelly Reichardt e Jia Zhangke. Tanto esta segunda parte, como a terceira, desenvolvem uma abordagem mais cultural, aproximando as técnicas do *slow cinema* com um ponto de vista político sobre o contexto social de onde os filmes partem.

Song Hwee Lim, que abre a segunda parte, monta um aparato teórico importante (recorde-se que é dele um dos primeiros livros desta “vaga” editorial sobre *slow cinema*), destacando o desenvolvimento narrativo – a “espera” (*waiting*) – e a duração – sobretudo, através do plano longo – como elementos centrais do *slow cinema*, e ligando-os às formulações de Gilles Deleuze e do seu conceito de imagem-tempo. A dialética histórica promovida pelo filósofo francês é recorrentemente citada neste livro, numa certa ortodoxia histórica de diferença entre cinema clássico e cinema moderno (que, como vimos, é disputada no texto de Lúcia Nagib). Lim propõe olhar o *slow cinema* como movimento contrário ao contexto da modernidade tardia e ao seu ímpeto de velocidade, de ordem, e de desvalorização daquilo que é desperdício ou entediante. Na senda de Jacques Rancière, para Lim o *slow cinema* promove novos modos de ver, novas experiências estéticas que desafiam o olhar do espectador. As análises seguintes a filmes dos cineastas citados pretendem explorar as especificidades culturais e políticas de cada país ou região, dando ao mesmo tempo conta das particularidades de cada autor: os objetos em movimento nos planos estáticos de Tsai Ming-liang; as imagens estáticas utilizadas por Apichatpong Weerasethakul no contexto do seu próprio cinema “lento”; o contexto cultural filipino, que também justifica o cinema de longa duração de Lav Diaz; a crítica do capitalismo individualista americano a partir da reinvenção do *western* em Kelly Reichardt; e as paredes como símbolo do palimpsesto da memória nas diferentes temporalidades da China contemporânea em Jia Zhangke.

A terceira parte do livro, denominada “Slow Cinema and Labour”, aprofunda algumas das questões políticas afloradas nas anteriores. Por um lado, nos capítulos de Nuno Barradas Jorge e Patrick Brian Smith, explora-se algo eminentemente contemporâneo: a introdução das práticas digitais. Nestes dois casos, analisam-se os cineastas Pedro Costa e Wang Bing e o seu olhar para comunidades específicas, que exigem uma determinada implicação dos realizadores com as pessoas que vivem nessas comunidades. Por isso, o trabalho de ambos é também uma forma de dar corpo ao quotidiano, pela sua persistência e mesmo *ética* de trabalho: em Pedro Costa, isso sente-se pela filmagem diária e “inconsequente”; em Wang Bing, pressente-se que a câmara é mesmo uma extensão do corpo. Apesar de tocarem em assuntos próximos, Karl Schoonover e Philippa Lovatt olham o *slow cinema* a partir de aparatos teóricos específicos: a teoria *queer*, no primeiro; a utilização do som e do *off screen*, no segundo.

Na quarta parte, “Slow Cinema and the Nonhuman”, o livro leva-nos para terrenos mais movediços, centrando-se em ideias de ecocinema e do não-humano. Os dois primeiros textos, de Stephanie Lam e Tiago de Luca, desenvolvem o aparato teórico a partir de conceitos de cinema, ecologia, animais e o não-humano. No caso de Lam, contrasta-se o cinema experimental de James Benning e Bill Viola com as *webcams* de natureza. Apesar de cumprirem funções diferentes, Lam aceita que a estética “lenta,” nestes casos, é ecológica e ética. De Luca olha para um lado mais confrontacional: a forma como os animais são mortos, em planos demorados, em filmes de Carlos Reygadas e Lisandro Alonso, mostrando-nos como a imprevisibilidade e a contingência da presença animal no cinema manifestam as capacidades realistas propostas por Bazin. Finalmente, Justin Remes sustenta a necessidade de olhar para o modo “sonolento” de receção cinematográfica como um fator de apreciação de um filme, analisando *Five: Dedicated to Ozu* (2003), de Abbas Kiarostami, filme que o realizador incentivou a ver parcialmente enquanto se dorme.

A quinta parte do livro, “The Ethics and Politics of Slowness”, centra-se em aspetos éticos do *slow cinema* (um tema transversal a todas as outras partes), agora a partir de casos de estudo específicos, como os de Béla Tarr ou James Benning. No primeiro caso, Jacques Rancière regressa a um dos seus temas prediletos (cf. Rancière 2013), para mostrar como o movimento material das personagens de Béla Tarr – nas suas intermináveis caminhadas ou rituais – revela uma preocupação em enfatizar a dignidade dos desprezados pela História. Para Julian Ross, o tema é próximo: a forma como *serial killers* são apresentados, à revelia do frenesim mediático, pela sua relação com a paisagem, em exemplos geograficamente opostos de James Benning e do coletivo que realizou *AKA Serial Killer* (1969), construindo uma teoria da paisagem (*fûkeiron*). Por último, Asbjørn Grønstad prolonga a discussão sobre o plano longo e as suas implicações éticas, propondo uma *presença* que conjuga conceitos de Bazin, Hans Gumbrecht ou Jean-Luc Nancy: “The *temps morts* of slow cinema (...) is (...) something more than just empty time (...); it is an attempted visualisation of that which cannot be visualised, presence” (279). Para Grønstad, o exemplo último deste modo cinematográfico é *Stray Dogs* (2013), de Tsai Ming-liang.

A sexta e última parte do livro, “Beyond ‘Slow Cinema’”, propõe contribuir para aspetos menos explorados no campo do *slow cinema*. Por isso mesmo, as abordagens são diversas. No primeiro texto, Matilda Mroz analisa o filme *Innocence* (2014), de Lucile Hadžihalilović, a partir de conceitos de duração e de evolução propostos por Henri Bergson. Martz olha, em particular, para a forma como a escola e o crescimento humano se coadunam como uma estética lenta: “pay[ing] attention to the process of unfolding” (294). Michael Gott e Rob Stone com Paul Cooke, nos dois últimos textos, propõem análises menos convencionais: o *road movie* e o *heritage*

film, respetivamente. No primeiro caso, Gott sugere um olhar sobre o percurso migrante de África para a Europa, em filmes cujo foco está na *espera*, e que adotam estratégias de *slow cinema*; no segundo, Stone e Cooke utilizam o conceito de imagem-cristal de Deleuze para provar como os filmes *históricos* apresentam um olhar cruzado entre o passado e o presente, e no qual as estratégias de lentidão forçam o espectador a observar essa imagem-cristal da história.

Slow Cinema apresenta, como vimos, um conjunto variado de aproximações a um conceito central do cinema contemporâneo. A diversidade e a quantidade são, neste livro, razões de celebração e de reserva. Por um lado, é necessário que os conceitos teóricos sejam testados numa plêiade de propostas cinematográficas, algo que os diversos textos atestam. Por outro, o espaço limitado de um livro com tantas contribuições obriga a uma necessária economia argumentativa, que pode desfavorecer alguns dos textos. *Slow Cinema* tem ainda dois problemas. Sendo um livro com diversos capítulos individuais, muitos deles fazem uso do mesmo aparato teórico – outra coisa, aliás, não seria de esperar – o que torna a sua leitura, muitas vezes, repetitiva. Para além disso, percebe-se que, por vezes, certos capítulos são condensações de estudos mais densos – veja-se os casos de Jacques Rancière e Song Hwee Lim e os seus estudos sobre Béla Tarr e Tsai Ming-liang. A leitura de ambos os capítulos só pode servir como uma introdução a uma análise mais abrangente que os livros daqueles autores permitem. Apesar das reticências apontadas, *Slow Cinema* é um livro necessário numa discussão necessariamente *em curso* e que nos obriga a pensar o conceito de *slow cinema* e as suas implicações políticas e éticas.

BIBLIOGRAFIA

- Elsaesser, Thomas. 2005. *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Flanagan, Matthew. 2008. “Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema.” 16:9, no. November. http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm.
- Jaffe, Ira. 2014. *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. New York: Wallflower.
- Koepnick, Lutz. 2014. *On Slowness: Toward an Aesthetic of the Contemporary*. New York: Columbia University Press.
- Lim, Song Hwee. 2014. *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Nagib, Lúcia, and Cecília Mello, eds. 2009. *Realism and the Audiovisual Media*. London: Palgrave Macmillan.
- Rancière, Jacques. 2013. *Béla Tarr – O Tempo do Depois*. Lisboa: Orfeu Negro.